



Gómez, Nora M.



La proyección del infierno medieval en Hispanoamérica

V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales

5 al 7 de octubre de 2011.

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica edita e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Gómez, N. M. (2011) *La proyección del infierno medieval en Hispanoamérica [En línea]*. V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 5 al 7 de octubre de 2011, La Plata. Juventud y vejez en la Antigüedad y el Medioevo : Diálogo entre culturas : de lo antiguo a lo contemporáneo.

Disponible en Memoria Académica:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1228/ev.1228.pdf

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.



V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”

Centro de Estudios Latinos

en colaboración con la Cátedra de Literatura Española Medieval
y el Centro de Teoría y Crítica Literaria.

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS UNLP-CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

La proyección del infierno medieval en Hispanoamérica

Nora M. Gómez

Universidad de Buenos Aires
noramargomez@speedy.com.ar

Resumen

El proceso de evangelización y adoctrinamiento de la población americana se valió, entre otros medios, de la imagen pictórica para implementar los dogmas y creencias de la Iglesia católica. La representación de las penas y tormentos infernales en vastos programas iconográficos en capillas de indios, desde el siglo XVI al XIX, testimonian una intencionalidad didáctica, persuasiva y coercitiva para lograr la conversión de la población indígena. El análisis iconográfico de algunos conjuntos pictóricos de Mesoamérica y el centro y sur andinos pretende demostrar la pervivencia de motivos y esquemas compositivos del arte infernal medieval.

Palabras clave: Arte hispanoamericano – Arte infernal – Pervivencia medieval – Dominación religiosa

Consideraciones liminares

La historia del infierno cristiano, ultramundano, condenatorio, torturador y eterno, comienza como una exigencia a la justicia divina. En *Deuteronomio* y *Levítico* se presenta el mayor catálogo de deberes sociales, individuales y morales del pueblo hebreo para con su único Dios; dicho catálogo fundamentaba la antigua Alianza, cuya transgresión implicaba severos castigos terrenales en virtud a una concepción de justicia divina, immanente y terrenal¹. Sin embargo estos actos punitivos divinos no se cumplían y el sheol hebreo tampoco aseguraba su cumplimiento en la vida de ultratumba. Estas razones llevaron a la literatura apocalíptica escatológica de mediados del siglo II a. C. a trasladar el castigo al más allá, con lo cual se implementó un accionar de la justicia divina trascendental y ultramundana. Uno de sus primeros testimonios corresponde al *Libro de los Vigilantes*²; allí se narra cómo un grupo de ángeles de la corte celestial desearon a las hijas de los hombres, se conjuraron y bajaron del cielo, copularon con ellas y procrearon gigantes que devastarían la tierra. Además, posibilitaron al hombre ciertos conocimientos secretos, como el arte de la metalurgia para hacer armas, brazaletes y ornamentos femeninos; también los instruyeron en el proceso de hacer encantamientos con las raíces de las plantas y el uso de tinturas de colores y otros elementos para el embellecimiento de las mujeres; asimismo, proveyeron los conocimientos astrológicos. Este episodio, conocido como la caída de los Ángeles Rebeldes, trataba de justificar la introducción del mal en un mundo perfecto creado por el único Dios de la religión hebrea; los rebeldes fueron castigados y encadenados en pozos abisales hasta el día del Juicio final, cuando “serían arrojados a los abismos de fuego, a los tormentos y a su confinación eterna”³. El mismo destino fue asignado a las mujeres que pecaron con ellos y a todos los hombres que pusieran en práctica los conocimientos

¹ *Deuteronomio* 28, 15-69 y *Levítico* 26, 14-46. Acerca del castigo divino en el Antiguo Testamento, véase BERNSTEIN, A. *The formation of Hell. Death and Retribution in the Ancient and Early Christian Worlds*, New York, Cornell University Press, 1993, pp. 135-136.

² El relato corresponde a la primera parte de una compilación mayor denominada el *Libro de Enoch*; su texto completo puede consultarse en CHARLES, R.H. and LITT, D. *The Apocrypha and Pseudoepigrapha of the Old Testament*, Oxford, Clarendon Press, 1913, pp. 191-195.

³ *Ibidem*, p. 194. El párrafo reviste una importancia fundamental dado que afirma la creencia en un juicio postrero, en el castigo por el fuego y los tormentos y la eternidad de esas penas. Cfr. *Daniel* 12, 1-3 e *Isaías* 66,24.

recibidos. Tal sitio condenatorio fue vislumbrado por Enoch en dos viajes ultramundanos⁴: los arcángeles lo conducen por una inmensa red hidrográfica ígnea hacia el oeste, allí se encuentra una gran montaña compartimentada en cuatro sectores destinada a distintos tipos de pecadores que debían esperar hasta que fuesen juzgados; más adelante se abre la enorme boca de un pozo insondable con columnas de fuego, el cual representa el lugar de la condena definitiva y eterna de los ángeles y los pecadores. En definitiva, el *Libro de Enoch* no sólo plantea la creencia en un lugar de condena en función de una justicia divina trascendental, sino que es el primero en distinguir entre una instancia punitiva de espera y el lugar definitivo de condena para los rebeldes y transgresores de la ley mosaica⁵.

En el mismo relato se mencionaban varios jefes angélicos, sin embargo, en escritos posteriores se fue individualizando la figura de Satán como conductor de los mismos⁶ y como figura adversaria y oponente al plan divino. Su nombre fue traducido al griego como *diabolos* en los Setenta; por su carácter lumínico como antiguo ángel celestial, se lo asoció con Eósforo y de allí que se lo tradujera como Lucifer en la versión latina de la Biblia⁷.

A su vez, se le debe a la literatura apocalíptica haber logrado relacionar a la serpiente edénica, inductora al primer pecado en el *Génesis* canónico, con los ángeles caídos. En el *Apocalipsis de Abraham* y en el de *Moisés*, Satán convence a la serpiente para entrar al paraíso y travestido en tal cuerpo vierte el veneno de la lujuria en el fruto que

⁴ El tópico del viaje ultramundano, aún respondiendo a distintas motivaciones y resultados, es compartido por varias tradiciones mitológicas, tal vez el más antiguo sea el de Gilgamesh o el de la diosa Anat; amplíese en COULIANO, I. *Más Allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*, Barcelona, Paidós, 1993 y BAR, F. *Les routes de l'Autre Monde. Descente aux enfers et voyages dans l'au-delà*, Paris, PUF, 1946.

⁵ La tradición hesiódica y homérica también diferenciaba entre el Hades y el Tártaro; posteriormente el cristianismo lo hará entre el infierno superior y el inferior, hasta la definición del purgatorio transitorio y el infierno definitivo. Al respecto véase BERNSTEIN, A. *Op.cit.*, pp. 186-187.

⁶ Nos referimos al *Libro de los Jubileos* (en CHARLES, R.H. *Op. cit.*, Vol. II, pp. 11-81) y al *Libro de las Similitudes* (*Ibidem*, pp. 208-237).

⁷ Para la figura de Satán como el rebelde cósmico y sus referencias mitológicas en el Antiguo Cercano Oriente y en Grecia clásica, consúltese FORSYTH, N. *The old enemy. Satan and the combat myth*, New Jersey, Princeton University Press, 1987, pp. 125-146. Para la relación Eósforo- Lucifer y su asociación con el mito de Faetón, *Ibidem*, pp. 134-139.

comerán Adán y Eva. A partir de estos relatos, resultó muy difícil disociar el pecado primigenio de la concupiscencia carnal⁸.

Estos relatos hebreos ejercieron gran influencia en el cristianismo naciente y en los primeros Padres, al menos hasta el siglo IV cuando fueron excluidos del canon oficial. El aspecto condenatorio infernal fue redimensionado y completamente descriptos sus tormentos en dos apocalipsis cristianos adjudicados a Pedro y Pablo, en el contexto de sendos viajes ultramundanos. El primero ofrece la más amplia recensión y pormenorización de los castigos infernales; el segundo hace lo propio y puntualiza una adecuación entre pecado cometido y tormento recibido; también resultó ser el más influyente en el género literario medieval de Visiones y Viajes al más allá que se desarrolló entre los siglos VII y XIII⁹.

Por el contrario, los textos novotestamentarios canónicos fueron muy austeros en la descripción del infierno y las penas allí infligidas; tan sólo aluden al lugar como al “lago de fuego y azufre ardientes” y en cuanto a los tormentos de los condenados, imaginaron gusanos roedores, fuego inextinguible, rechinar de dientes como penas de sentido pero enfatizaron que la mayor condena consistía en el alejamiento definitivo de Dios, es decir, la pena de daño¹⁰. La temprana teología también dejó de lado lo descriptivo y torturador del imaginario infernal pero afirmó *expressis verbis* la creencia en el lugar de los tormentos y en la eternidad de los mismos. No obstante y a pesar de la dimensión soteriológica del mensaje y la doctrina cristiana, la Iglesia usufructuó la creencia en el infierno como un instrumento coercitivo para lograr la sumisión a sus preceptos, como un medio de control de la conducta humana, al punto que su prédica con respecto al miedo al infierno fue uno de

⁸ Ambos textos pueden consultarse en traducción francesa en DUPONT, A. et PHILONENKO, M. (eds.) *La Bible. Écrits intertestamentaires*, Paris, Gallimard, 1987.

⁹ Nos permitimos remitir al estudio de los mismos en GÓMEZ, N. M. “Las miniaturas hispanas de temática infernal en los siglos X y XI”, en: GUIANCE, A. (ed.), *Entre el cielo y la tierra. Escatología y sociedad en el mundo medieval*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2009, 165-206. El estudio más completo del mencionado género medieval corresponde a CAROZZI, C. *Le voyage de l'âme dans l'Au- delà d'après la littérature latine (V-XIII siècle)*, Rome, École française de Rome, 1994.

¹⁰ Apocalipsis 14,10-11; 19,20; 20,10 y 14; Marcos 9,43-48; Mateo 5,22; 13,37-42; 18,8-10, Lucas 16,24.

los mayores hechos sociales de la Edad Media, cuyos siglos finales conocieron el apogeo de dicho terror¹¹. Las órdenes religiosas en su función evangelizadora hicieron uso del discurso infernal en un afán persuasivo y admonitorio; pretendieron hacer reflexionar acerca de los inconvenientes de una conducta pecaminosa para inducir al arrepentimiento y a la penitencia en aras a la salvación prometida. Se valieron para ello de la predicación y la homilética, sin embargo, el medio más idóneo, eficaz y funcional para transmitir tal mensaje fueron las representaciones figurativas: capiteles, tímpanos y frisos esculpidos en el espacio público, pinturas parietales y programas musivarios en el interior de las iglesias y manuscritos iluminados en un ámbito más restringido de circulación, permitían visualizar todo un imaginario infernal que resultaba mucho más atractivo, colorido, dramático y convincente que los devaneos teológicos o las arengas discursivas. Confiaron en el poder comunicacional de las imágenes porque la imagen revela mejor que los textos la creencia en el infierno y permite una percepción más directa de los tormentos que allí se infligirían¹².

El descubrimiento y colonización América comportó, entre otros aspectos no menos importantes, un esfuerzo de evangelización sin precedentes a partir del convencimiento de que “aquella gente llevaba una vida de bestias y estaba por completo entregada al demonio”¹³, razón por la cual debía ser convertida y rescatada. Ante la barrera idiomática de los primeros tiempos de la conquista, los franciscanos y agustinos debieron valerse de medios pictóricos y escultóricos para transmitir el mensaje condenatorio: la percepción del Jardín de los Suplicios debía provocar horror, rechazo ante tal destino y, por lo tanto, la reorientación de sus vidas pecaminosas. Guamán Poma de Ayala aconsejaba que en cada iglesia se debía representar el juicio, la venida del Señor, el cielo y las penas del infierno; Antonio de la Vega testimoniaba que se habían logrado muchas conversiones por la

¹¹Consúltese BLOCH, M. *La société féodale*, París, 1968, p. 135; DELUMEAU, J. *La peur et la pénitence. La culpabilisation en Occident*, París, pp. 416-427, MINOIS, G. *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 175-180. Critias y Polibio sostuvieron que el temor a los dioses y sus castigos eran un instrumento de control social hábilmente usado por los gobernantes, amplíese con BERNSTEIN, N. *Op.cit.*, pp. 108-111.

¹² Para la función de la imagen infernal, véase BASCHET, J. et SCHMITT, J. C. *Functions et usages des images dans l'Occident médiéval*, París, L'Épervier d'or, 1996; LE GOFF, J. “Préface”, en BASCHET, J. *Les justices de l'Au-Delà*, Rome, École française de Rome, 1994, pp. x-xii.

¹³ DE VALADÉS, D. *Rethorica Cristiana*, Perugia, 1579, p. 237.

percepción de las penas del infierno; el jesuita Juan de Ribero, misionero de Nueva Granada, estaba convencido de que era muy eficaz representar el infierno para evitar los vicios y traza una pintura horripilante del lugar de los tormentos¹⁴. Tal propósito fue reforzado con dramatizaciones religiosas, procesiones de penitentes y flagelantes¹⁵. Una vez más y acorde a la consigna medieval del arte como instrumento de verdades dogmáticas, se revalida e intensifica la función adoctrinadora y moralizante de las imágenes artísticas religiosas. Así lo dictaminó el Concilio de Trento en su sesión de diciembre del año 1563 y la iglesia de la Contrarreforma pasó a controlar la producción artística en Europa y en Hispanoamérica; obispos, virreyes, gremios, Ordenanzas reales y la Inquisición llevaron adelante una política iconográfica rigurosa en los vastos territorios colonizados¹⁶.

Las imágenes

Los artistas nativos, adiestrados en talleres locales a la usanza medieval, debieron valerse de grabados europeos como fuente iconográfica de sus programas pictóricos¹⁷. Los más influyentes pudieron haber sido los grabados sobre madera de Verard de 1492 que ilustraban un anónimo *Tratado de las penas del infierno* y el *Calendario de los Pastores de Guyot Marchand* con terribles imágenes de los suplicios infernales¹⁸. También debieron

¹⁴ En *La Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Lima, 1968, II, p. 235; *Historia y narración de las cosas sucedidas en este colegio del Cuzco desde su fundación hasta hoy 1 de noviembre, Día de todos los Santos, año 1600*, Lima, Edición de Vargas Ugarte, 1948, pp. 42-43; *Teatro de el desengaño*, Bogotá, 1956, p.340, respectivamente.

¹⁵ Al respecto, consúltese VERDI WEBSTER, S. “Art, ritual and confraternities in sixteenth- century New Spain”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 70, 1997, 5-39 y SCHUESSLER, M. *Artes de fundación. Teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

¹⁶ Consúltese GRUZINSKI, S. *La guerra de las imágenes*, México, FCE, 1995 y MÂLE, E. *L’art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand, Colin, 1932.

¹⁷ MANRIQUE, J. A. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas* 50, 1982, 55-60.

¹⁸ Muchos de estos grabados medievales se inspiraron en el *Apocalipsis de Pablo*, cuya versión breve en latín reproducía fundamentalmente los tormentos ultramundanos, y en los viajes ultramundanos irlandeses del siglo XII y principios del XIII; amplíese con MÂLE, E. *L’art reliquex de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1922, pp. 461-475.

tener a mano los grabados de la *Retórica Cristiana* del franciscano Diego de Valadés y los de distintos tipos demoníacos de la *Doctrina cristiana en lengua huasteca* del agustino Juan de la Cruz, ambos del segundo tercio del siglo XVI y con una notable influencia iconográfica de los grabados franceses medievales; influencia que se extiende a las estampas de Dirk Bouttats que ilustran la obra *De lo Temporal y lo eterno* del jesuita Eusebio de Nieremberg del año 1684. Tal impronta representativa infernal también se percibe en los grabados de Joan Wierix que acompañan el texto de Jerónimo Nadal *Imágenes de la historia evangélica* del año 1607¹⁹. Tal repertorio iconográfico, no siempre como copia fiel, se percibe en los ejemplos que analizaremos a continuación, según un criterio cronológico.

La capilla abierta de San Nicolás de Tolentino de Actopan (c. 1578-80, México).

Esta capilla forma parte de una fundación agustina en el estado de Hidalgo y presenta un programa escatológico completo en sus muros este, norte y sur; éstos fueron sacados a la luz en 1978, debido a que habían sido encalados en 1585 por disposición del III Concilio Provincial Mexicano porque muchas de sus pinturas representaban figuras desnudas y por lo tanto resultaban indecorosas. Similar disposición y temática se perciben en la capilla abierta de Santa María de Xoxoteco; por razones editoriales sólo analizaremos algunas escenas de la primera. Allí se representan los castigos a los pecados capitales en tres (pared sur) y cuatro recuadros (pared norte), también las tentaciones demoníacas en el mundo indígena, en seis escenas más pequeñas. En los mencionados recuadros grandes se visualizan tormentos como el desollamiento, la parilla ardiente, el caldero hirviente y mesas de descuartizamiento. En el mural menos dañado por el encalado el panorama punitivo presenta un horno al que son arrojados los condenados por tres diablos rojos, cornudos y de expresión terrible; también parillas con pecadores yacentes, cuyo fuego es atizado por demonios. Asimismo se vislumbra un árbol de fuego con clavos metálicos y

¹⁹ Muchas de estas pavorosas representaciones infernales se reproducen y comentan en SEBASTIAN, S. *El barroco iberoamericano*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1990, pp. 225-241.

diversas torturas con pinzas y otros instrumentos metálicos²⁰; todos ellos motivos iconográficos de la tradición medieval infernal (Fig. 1). Las escenas más terribles son las que presentan a los demonios descuartizando cuerpos de condenados, pesando las partes en una balanza y colgándolas de ganchos; la misma imagen se percibe en el grabado cincuenta de *La Destrucción de las Indias* de fray Bartolomé de las Casas que, posiblemente, esté aludiendo a la antropofagia ritual del mundo prehispánico²¹.



Al apreciar el programa iconográfico completo, comprobamos que se ha dado mayor importancia a la representación de la condena que a la de la salvación porque confiaron en que la percepción del castigo podía resultar más ejemplificador. Resulta pertinente relacionar estas escenas de tormentos infernales con lo acontecido a causa de la epidemia de 1576; dado que murieron dos millones de indios, se interpretó a la peste como

²⁰ Estos elementos de tortura aparecen mencionados en el *exemplum del Juicio Final* de fray Andrés de Olmos de 1531-33(reproducido íntegramente en el Apéndice del citado estudio de Schuessler), razón por la cual el autor sugiere la influencia de la obra dramática sobre la pictórica (c. 1573) y la interrelación entre las representaciones dramáticas y las imágenes de los murales con el mismo fin didáctico- evangelizador.

²¹ Véase ESTRADA DE GERLERO, E. “Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI”, *Traza y Baza* 7, 1978, 71-88.

un castigo divino por los pecados y la persistencia en la idolatría de la población autóctona; por lo tanto, el momento era propicio para transmitir por medio de imágenes punitivas el destino que aguardaba a quienes persistían en tales conductas pecaminosas, en un espacio específico de adoctrinamiento como eran las capillas abiertas²². Es decir, la misma finalidad que se le había asignado al arte infernal medieval.

La iglesia de indios de Curahuara de Carangas (c. 1608, Oruro, Bolivia)

Los muros interiores de esta iglesia rural y sus techos están totalmente pintados al temple seco con vastos programas iconográficos. Sólo analizaremos el mural correspondiente al Juicio Final, cuya realización se ha basado en la composición medieval tradicional de los ejes ortogonales²³(Fig. 2). En el eje vertical y arriba, se representa a Cristo-Juez rodeado de una mandorla lumínica, sentado sobre el arco iris, apoyado sobre el orbe terrestre y flanqueado por el sol y la luna; es decir que se presenta como el Señor del tiempo, el creador y amo del mundo y ejecutor de la justicia divina al final de los tiempos, con lo cual se retoma la imagen teofánica del Cronocrator y el Pantocrator de prosapia románica medieval. En el mismo eje axial y abajo, se representa al arcángel Miguel con atuendo guerrero (coraza, casco, botas y espada) y pisando una figura demoníaca verdosa y con pústulas, con lo cual se está aludiendo a la derrota del mal por el bien. A su vez, de su mano derecha pende la balanza en la que se sopesan las acciones buenas y las malas de los

²² *Ibidem.* pp. 86-87.

²³ Podría haberse optado por la composición miguelangelesca de la Capilla Sixtina (un torbellino de figuras en torno a Cristo-Juez) pero se prefirió la composición ordenada ortogonal de los juicios góticos para optimizar su percepción y función didáctica. En el arte europeo había dejado de representarse en el primer tercio del siglo XVII, sin embargo en América conoció una distribución continental, en ciudades principales y pueblos rurales hasta inicios del XIX. El modelo fue provisto por los grabados mencionados; también pudo haber influido el mural pintado por Bernardo Bitti para una cofradía anexa a la iglesia de la Compañía de Cuzco y cuatro lienzos pintados por Vicente Carducho para la catedral de Lima. Consúltase STASTNY, F. *Síntomas medievales en el "Barroco americano"*, Lima, IEP ediciones, 1994, pp. 13-15.

hombres; nótese que el platillo izquierdo está más inclinado para aludir a la propensión al pecado y su castigo infernal.



En el registro horizontal superior y a ambos lados del Juez aparecen las figuras de la Virgen y San Juan Bautista: en los juicios románicos y góticos cumplían la función de intercesores de los muertos; sus plegarias ante Cristo pretendían mitigar las penas condenatorias, aspecto que llegó a constituir uno de los elementos fundamentales de la creencia en el purgatorio²⁴. Detrás de ambas figuras, las procesiones son multitudinarias; en sus filas se representan mártires con palmas, monjes tonsurados con vestimenta negra y blanca, peregrinos, sacerdotes y figuras coronadas, en una clara alusión a la universalidad del Juicio al fin de los tiempos; todos serán juzgados, aún la clase eclesiástica.

²⁴ La Iglesia contrarreformista, ante la burla y negación protestante del purgatorio, ratificó la validez de las plegarias intercesoras en esa instancia ultramundana. Remitimos a VOVILLE, M. *Les âmes du purgatoire ou le travail de deuil*, Paris, Gallimard, 1996, pp.92-93.

En el registro horizontal inferior, a la derecha de San Miguel, se visualiza la resurrección de los muertos que emergen de la tierra en distintas posiciones, con rostro y gestos que denotan asombro. En la escena contigua se ha representado a las almas en el purgatorio acosadas por el fuego, cuyas miradas y gestos suplicantes se dirigen hacia Cristo y los intercesores. Por encima, en una especie de registro espacial intermedio y en la línea de horizonte, se percibe la procesión de justos y fieles que han pasado exitosamente la prueba de la balanza y que conducidos por ángeles se dirigen al paraíso montañoso del extremo izquierdo²⁵. Por el contrario, en el estrato intermedio e inferior y a la izquierda de San Miguel, se representa la sección infernal: dos demonios antropomorfos empujan a los condenados al infierno humeante de fuego y azufre, cuya entrada es una gran boca bestial y devoradora; sus fauces abiertas, sus colmillos desgarradores y su mirada furiosa aportan un contexto dramático al destino de los pecadores²⁶.

La iglesia de indios de Carabuco (c. 1684, La Paz, Bolivia)

José López de los Ríos pintó una serie de lienzos con la temática de las postrimerías para la mencionada capilla. Sólo nos ocuparemos del gran friso del infierno (4,20 x 8,14) que está enmarcado por dos más angostos con escenas de la vida cotidiana de los indios que aluden a la persistencia de la idolatría²⁷. El registro central y más ancho presenta escenas sucesivas de suplicios infernales, según el modelo medieval de narración continua (Fig. 3). A la derecha, las figuras teriomórficas de los diablos²⁸ torturan los cuerpos de los

²⁵ En diversos cultos prehispánicos se le rendía culto a los cerros y montañas, se los consideraba huecos, con toda clase de riquezas y plantas alimenticias, es decir, un paraíso agrícola y residencia de los dioses benefactores de la lluvia y la abundancia; amplíese con MEDINA HERNÁNDEZ, A. “La cosmovisión mesoamericana: una mirada desde la etnografía”, en: BRODA, J. y BAÉZ, J. *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, F.C.E., 2001, 67-163.

²⁶ La boca del infierno es uno de los motivos más memorable del arte medieval; nos permitimos remitir a GÓMEZ, N. M. “Las fuentes iconográficas de la boca del infierno”, en: AA.VV. *Fuentes e interdisciplina*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2007, pp. 99-113.

²⁷ Véase GISBERT, T. *El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino*, La Paz, Unión Latina, 2004.

²⁸ Para la representación antropomorfa y animal del diablo de raigambre medieval remitimos a YARZA LUACES, J. “Del ángel caído al diablo medieval”, en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona,

condenados; siete monstruos devoradores, como multiplicaciones de la gran boca infernal del extremo derecho, desgarran y fagocitan a las figuras desnudas de los pecadores; otros diablos encadenan, agreden y arrancan cabelleras. En la parte central del friso, una gran cabeza demoníaca en posición frontal y de aspecto terrible parece interpelar al espectador; la rueda giratoria, tridentes, garfios, mazas y horquillas son los instrumentos de tortura. Hacia la zona derecha de la composición, se percibe un caldero hirviente repleto de almas, más animales devoradores y la gran boca infernal a la que son arrojados violentamente los condenados; la posición de los cuerpos enfatiza la noción de caída en el orificio engullidor y flamígero.



La iglesia de Andahuaylillas (c. 1626, Cuzco)

En la contrafachada de la iglesia, Luis de Riaño pinta al temple seco las dos instancias escatológicas -paraíso e infierno-, es decir que la puerta de entrada al templo es el elemento arquitectónico divisorio²⁹. Se plasma pictóricamente la idea de la vida como

Anthropos, 1987, pp. 45-75; RUSSELL, J.B. Lucifer. *El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1984, pp.143-147.

²⁹ La misma disposición que encontramos en los frescos de Sant Angelo in Formis (1075), en los mosaicos de la catedral de Torcello (1100) y en los frescos de la capilla Scrovegni (1305), es decir que en este caso ha

camino; en la parte infernal, el camino es concebido como un puente lleno de rosas que alude al camino ancho y placentero de lo mundano y las conductas disipadas – en contraposición, el sendero que conduce al cielo es un puente angosto y espinoso relacionado con las dificultades y sacrificios para mantenerse en la vía correcta- (Fig. 4)³⁰. Está transitado por una pareja aparentemente feliz pero al final del camino y a la entrada del palacio infernal, los aguarda el esqueleto de la muerte. Un gran diablo antropoide pero con cabeza de animal, cornudo y con cola, parado sobre el lago de fuego y azufre, intenta llenar el lugar con pecadores; posiblemente se trate de la representación del infierno superior y transitorio hasta el Juicio. Al final del camino, en el extremo superior derecho, la entrada al infierno se duplica en la boca devoradora y en la gran fortaleza almenada. Dentro de ésta, y según la perspectiva caballera medieval, se representan edificios y torres de sección cuadrangular y circular acupuladas. Demonios arqueros sobre sus almenas, gárgolas demoníacas y altas llamaradas de fuego ofrecen un espectáculo temeroso; las rejas de las ventanas y puertas del palacio infernal aluden a la clausura eterna que sufrirán los condenados, es decir que se está representando el infierno inferior, el definitivo y eterno³¹.

En una cartela inferior, Luis de Riaño pinta unas inscripciones explicativas en latín que nos remiten al uso de los *tituli* medievales que colaboraban con la lectura iconográfica.

primado la influencia italiana medieval sobre la francesa que pudo ser aportada por Ángel Medoro, maestro de Luis de Riaño.

³⁰ El motivo del camino terrenal del hombre tiene referencia bíblica (*Efesios* 2,1-3 y *Salmo* 118); con respecto al puente, el texto del padre Nieremberg explicita su peligrosidad ya que “debajo del cual está un lago de aguas negras, lleno de serpientes y fieras y animales ponzoñosos...” (*Op.cit.*, libro I, cap. 4) y así se reproduce el sexto grabado que acompaña su escrito.

³¹ Cabe aquí mencionar que en el *Libro de Alexandre* se describe al infierno como una ciudad, en el centro se halla el palacio del demonio y en los arrabales acontecen los suplicios, también relacionada con la ciudad del diablo agustiniana; remitimos a ALVAREZ DÍEZ, U. “La Ciudad de Dios y su arquitectura interna”, *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana de cultura e investigación* CLXVII, 1954, 5-113. El modelo iconográfico pudo ser tomado de un grabado de Wierix en la obra del jesuita Nadal; ampliése en FLORES OCHOA, J., KUON ARCE, E., SAMANEZ ARGUMEDO, R. *Pintura mural en el sur andino*, Lima, Colección arte y tesoros del Perú, 1993, pp.138-142.



La iglesia de Caquiaviri (c. 1739, La Paz, Bolivia)

El gran lienzo del infierno está presidido por una inscripción en español que abarca toda la escena y refrenda el carácter clausurado, atormentador, tenebroso e ígneo de la

estancia infernal. En medio de un caos compositivo, superpobado de demonios, bestias hostigadoras y torturados –acorde al principio compositivo del *horror vacui* de raigambre medieval- se reiteran los motivos: tres calderos hirvientes repletos de almas con rostros lampiños de aborígenes aunque también de figuras barbadas de españoles y obispos con su mitra³²; la rueda giratoria con cuchillas afiladas donde se ensartan los cuerpos y la gran boca devoradora. Diversas inscripciones diseminadas entre las distintas escenas aluden a los pecados capitales y a su correspondiente castigo; así, en la sección de la izquierda del friso (Fig. 5), “la gula” merece un castigo acorde al vicio que representa ya que un hombre encadenado y sujeto a un adminículo metálico giratorio es rostisado al fuego por un demonio anciano y, además, hostigado por un grifo que hunde una vara en su boca. La “lujuria” está personificada en un enorme sapo que se funde en un abrazo con un pecador; asociado con el mismo pecado, una pareja es encadenada, golpeada por dos demonios y torturada por una serpiente que ciñe uno de los cuerpos; es decir, se ha operado una adecuación entre el pecado cometido y el castigo recibido.

³² La representación de la condena infernal incluía notas reivindicativas sociales ya que se mostraba el castigo de las autoridades políticas y eclesiásticas del sistema virreinal; remitimos a STASTNY, F. *Op. cit.*, pp. 14-15. Este aspecto de crítica social también puede observarse en las procesiones de condenados de los juicios finales románicos y góticos del arte medieval europeo. Consúltese el minucioso estudio de CHRISTE, Y. *Jugements derniers*, Orléans, Zodiaque, 1999.



Otras escenas de castigo a vicios no especificados completan el panorama punitivo: dos demonios híbridos y de gran musculatura abren los libros donde se halla inscripta la sentencia de un condenado, engrillado de pies y manos y mordido por una cabeza leonina³³; un infiel es fagocitado por las fauces de una bestia perruna; otros dos son acicateados por un diablo negro, bestial y peludo; otro condenado ha sido atado por sus cuatro extremidades a postes metálicos, con su cuerpo invertido y envuelto en llamas.

El autor anónimo de este lienzo presenta una variedad notable de agentes torturadores: demonios antropoides, robustos y con exagerada musculatura, jóvenes y ancianos; otros alados y cornudos; algunos andróginos y otros con hibrideces teriomórficas

³³ Una clara parodia al destino predeterminado de los justos que figura en el Libro de la Vida, el cual se abrirá en la instancia del juicio finalista (*Apocalipsis* 20,12).

como cabezas de distintos animales, patas caprinas y manos cual garras; sus cuerpos son grisáceos, blancos y negros³⁴. También incorpora serpientes aladas, con cabezas de ave de rapiña y dentadas; además, grifos, basiliscos y otras híbrides que nos recuerdan las figurillas de las misericordias de tantas sillerías góticas, los animales fantásticos de los Bestiarios medievales ilustrados o las creaciones disparatadas del Bosco³⁵. En suma, la riqueza iconográfica, la variedad de torturas y sus agentes, la representación de la adecuación entre pecado y castigo, la tenebrosidad y horror que pudo transmitir, hacen de este friso infernal una obra excepcional.

El lienzo de la Profesa (c. mediados del siglo XVIII, México)

Hoy albergado en la pinacoteca de dicho templo, había pertenecido a la Casa de Ejercicios de los jesuitas. Los sacerdotes y padres jesuitas, a partir de la insistencia en aspectos penitenciales y punitivos de los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola, estaban convencidos de la necesidad de dejar testimonio escrito y plástico de los Novísimos (Muerte, Juicio, Infierno y Gloria) y de hacer hincapié en el aspecto condenatorio. A las ya mencionadas obras con ilustración de grabados de los padres Nieremberg y Nadal sumamos la *Práctica de los ejercicios de Nuestro Padre San Ignacio* de Sebastián Izquierdo, acompañada con las estampas de Joan Baptista Sintès y el *Catecismo* salido del Concilio de Lima³⁶. El testimonio plástico más elocuente resultó ser este encargo a un pintor anónimo (Fig.6), quien representó la estancia infernal mediante siete escenas compartimentadas a modo de pozos abisales rebatidos: en sus bordes superficiales y en primer plano plasmó las

³⁴ Con respecto a la apariencia del diablo, véase RUSSELL, J.B. *El diablo. Percepciones del mal de la antigüedad al Cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1977, pp. 68-124 y GRAF, A. *El diablo*, Barcelona, Montesinos, 1991, pp.35-53.

³⁵ La obra pictórica del Bosco era muy apreciada en España en la época de los Reyes Católicos y su gran admirador, Felipe II, reunió gran parte de su producción a partir de 1570; remitimos a MATEO GÓMEZ, I. *El Bosco en España*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 1-34.

³⁶ Remitimos a SEBASTIÁN, S. *El Barroco...*, p.231.

figuras desesperadas y torturadas de los condenados, sobre un fondo ígneo y profundo del que emergen más cabezas de pecadores³⁷.



³⁷ Compartimentos infernales abisales similares a los representados en los muros de Santa Croce y la capilla Strozzi de Santa María Novella en Florencia; también en San Petronio de Bolonia, en el convento de San Marcos de Todi y el infierno de Fra Angelico. Recomendamos el detallado estudio de BASCHET, J. *Op. cit.*, pp. 293-406. La imagen de los siete pozos proviene de la *Visión de San Pablo*.

Cada escena está subtitulada; así, la primera corresponde a “La cárcel del Infierno” donde los condenados se agolpan tras las rejas de clausura definitiva³⁸; la segunda, “El fuego”, donde se ha exacerbado el gesto de dolor en los rostros y en el retorcimiento de los cuerpos. La tercera, “La compañía de los condenados” donde proliferan dragones y basiliscos; la cuarta, “La pena de daño”, en la que destacamos la figura de un condenado con sus ojos vendados ya que no podrá ver más a Dios³⁹. La quinta escena, “El gusano de la concupiscencia” evidencia la perversidad de la serpiente edénica tentadora al pecado y, luego, agente de tortura del mismo. En el sexto compartimiento, “La desesperación”, se resume la condición generalizada de los torturados, uno de ellos repite el gesto de los orantes del primer arte cristiano catacumbario pero sin esperanza de ser escuchado. El último pozo, “La eternidad de los castigos”, recoge uno de los aspectos fundamentales del infierno cristiano: los suplicios no aniquilan al condenado y el fuego infernal no los destruirá sino que los atormentará eternamente⁴⁰; para representar esa condición se ha recurrido al personaje mitológico de Tityos cuyas entrañas son devoradas y vueltas regenerar para ser devoradas nuevamente por el buitre (una serpiente en este caso).

Toda la composición está infestada de serpientes, las cuales, además de su ya justificada presencia en representaciones medievales europeas, están testimoniando el convencimiento de Fray Servando de Sahagún de que el demonio había tomado posesión de las tierras vírgenes de Nueva España bajo la forma de un sinnúmero de serpientes⁴¹.

³⁸ Baste con citar las palabras de Hernando de Avendaño: “Infierno es un lugar debaxo de la tierra, que es la cárcel que Dios hizo para castigar a los pecadores”, en *Sermones de los misterios de Nuestra Santa Fe Católica en lengua castellana y la general del Inca*, Lima 1648, p.33

³⁹ San Pablo consideraba que el peor de los castigos era el alejamiento definitivo de Dios (*Tesalonicenses* 1,9); la teología medieval abundó en ese aspecto, la denominó pena de daño y la consideró mucho más cruel que cualquier otro castigo ultramundano; amplíese en CASAS GARCIA, A. “El destino de los malvados. La solución dada por Pablo de Tarso”, *Biblia y Fe* 7, 1977, 57-71.

⁴⁰ El fuego como instrumento del castigo divino en el orden terrenal tiene referencias bíblicas (la destrucción de Sodoma, Gomorra, Babilonia); como castigo en la ultratumba se perfiló en los escritos apocalípticos a los nos hemos referido; véase PICAZA, X. “¿Sufren los condenados el tormento del fuego?”, *Biblia y Fe* 7, 1977, 43-55. La diferencia entre un fuego purificador y otro punitivo en el más allá se debe a San Agustín (en *Comentario del Génesis contra los maniqueos, Comentario al Salmo XXXVII*, 38, *Enchiridion* 67-8, *Ciudad de Dios* XXI). Consúltase LE GOFF, J. *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 98-110.

⁴¹ En el Libro XI de *Memoriales e historia general de las cosas de Nueva España*, conocido como el Códice florentino, donde hace una especie de historia natural de la Indias en español y nahuatl y lo acompaña con

Todo el conjunto rebasa la iconografía oficial, pone de manifiesto la exacerbación del dolor infligido en el infierno y vitaliza el horror que su percepción debía efectivizar. Esta obra no se hizo para un espacio de evangelización como las capillas e iglesias de indios de los ejemplos que hemos presentado anteriormente sino para la Casa de Ejercicios de los jesuitas, es decir que estaba destinada a ejercer una función didáctica y ejemplificadora ante los posibles desvíos de la conducta conventual.

La iglesia de Huaro (c. 1802, Cuzco)

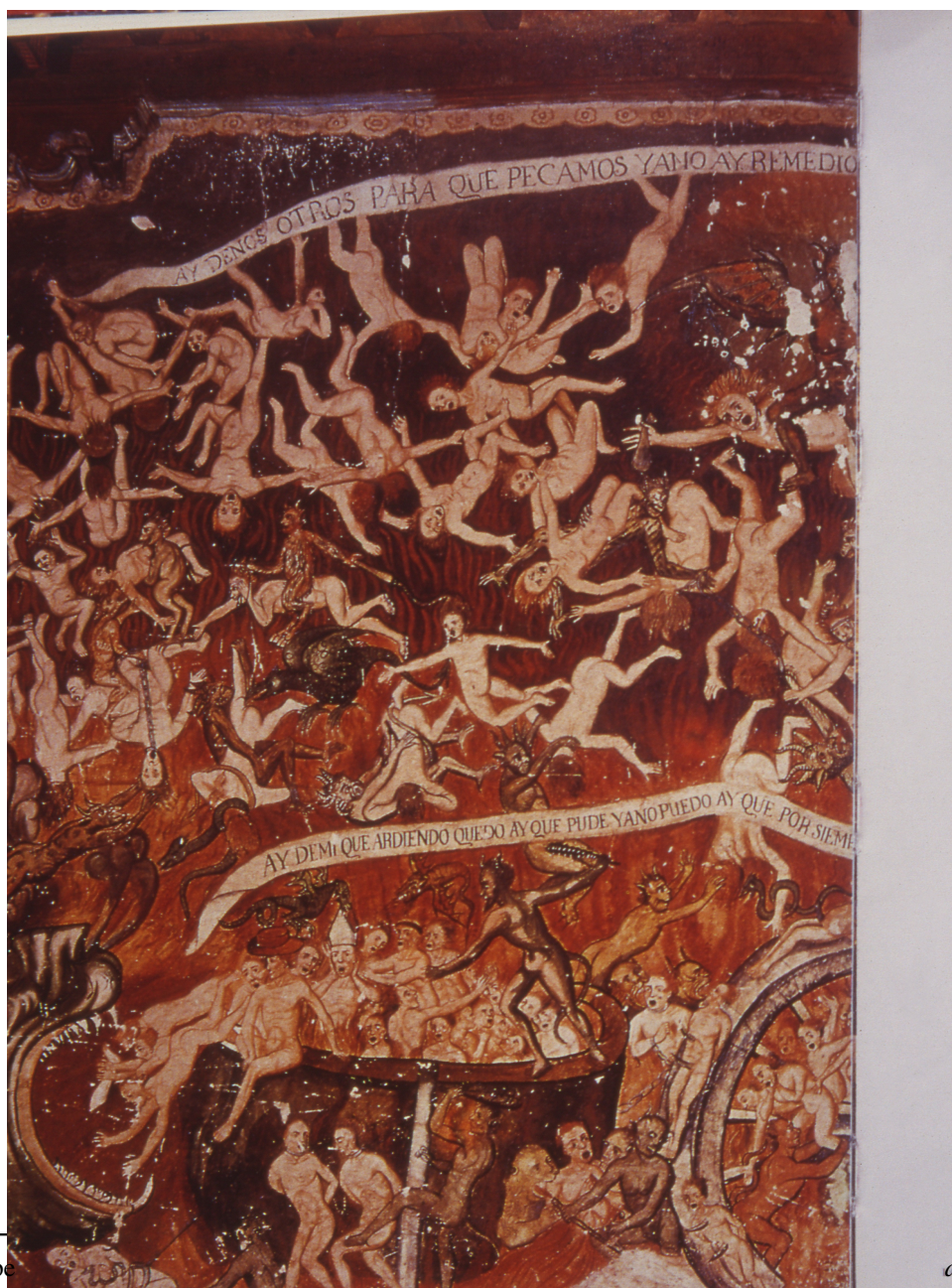
Tadeo Escalante pinta en los muros del sotocoro de la iglesia las cuatro postrimerías con la intención de reafirmar la fe y los principios de catolicismo ante la disipación moral del siglo XVIII en tierras peruanas⁴². El mural del infierno (Fig. 7, detalle) está dividido en dos registros y enmarcado horizontalmente por dos inscripciones que reiteran el texto aparecido en el infierno de Caquiaviri⁴³. En el estrato superior, los condenados desnudos, en distintas posiciones y rostros demacrados por el dolor, caen vertiginosamente de un infierno superior a una instancia punitiva inferior. Se está representando la idea del pecado como caída: así definió la teología al primer pecado edénico y la literatura apocalíptica hizo lo propio al referirse al pecado de los Ángeles Rebeldes; también los profetas Jeremías e Isaías aluden a la ruina de Babilonia y Tiro como la caída desde la cima de la lujuria, avaricia e idolatría al fondo del abismo condenatorio. El periplo desde las esferas paradisiacas y celestiales a la tierra pecaminosa y de allí al infierno enfatiza el eje arriba-abajo, el eje del hombre, en contraposición con el eje este-oeste que sigue el recorrido del

ilustraciones, cuya confección se realizó entre 1558 y 1578. Véase DUFÉTEL, D. “Entre Quetzalcóatl y el Maligno”, *Artes en México* 37, 1997, 8-17 y ALFARO, A. “La madriguera de las pesadillas”, *Artes de México* 37, 1997, 26-29.

⁴² Amplíese en FLORES ARCE, J., KUON ARCE, E., SAMANEZ ARGUMEDO, R. *Op.cit.*, pp. 147-153.

⁴³ “Ay de mí que ardiendo quedo, Ay que no espero aliviarme, Ay que no pueden sacarme, Ay que pude y ya no puedo, Ay que dolor tan azedo, Ay que no ay a quien volver, Ay que por siempre he de arder, Ay que grito y me responde un Ay quien corresponde, Ay que a Dios nunca has de ver”. Las interinfluencias artísticas entre Cuzco y el actual territorio boliviano se vitalizaron por la ruta comercial a Potosí, además ambos territorios pertenecían al Virreinato del Perú.

sol que el cristianismo asoció simbólicamente con Cristo como el *sol invictus*, *sol justitiae*, *sol salutatis*, *lux mundi*⁴⁴, es decir, el camino de Dios. A esta imagen dinámica de la caída, se suma las de los diablos que usan a los condenados como monturas de su estrepitosa carrera al infierno.



⁴⁴ Al respecto, ver J. E. Cirlot, *El simbolismo*, Madrid, Catedra, 1994, pp. 272-274 y C. G. Jung, *El inconsciente colectivo*, Madrid, Baeza, 1956, pp. 100-101. *Medieval Manuscript Illumination*, Madrid, Catedra, 1994, pp. 272-274 y C. G. Jung, *El inconsciente colectivo*, Madrid, Baeza, 1956, pp. 100-101. *Medieval Manuscript Illumination*, Madrid, Catedra, 1994, pp. 272-274 y C. G. Jung, *El inconsciente colectivo*, Madrid, Baeza, 1956, pp. 100-101.

En el registro inferior de la composición, toda la crueldad demoníaca y los tradicionales lugares de suplicios: el gran caldero hirviente donde penan monjes tonsurados y obispos, apaleados por la maza de un demonio; la gran boca devoradora cuya ferocidad se manifiesta en los repliegues de su mandíbula, en sus colmillos desgarradores y en sus ojos inyectados que miran al espectador; tampoco falta la rueda con sus afiladas cuchillas metálicas que traspasan los cuerpos a ella sujetos. Si bien este mural no hace gala del virtuosismo representativo ni de la fuerza plástica de las figuras de nuestros dos ejemplos anteriores, conforma un acabado ejemplo de la pervivencia de la doctrina del infierno a principios del siglo XIX como instrumento de concientización y coacción sobre una población idolátrica y pecadora a los ojos de los Iglesia colonizadora.

Conclusiones

La selección de ejemplos pictóricos que hemos presentado testimonian la pervivencia y vitalidad de la temática infernal en Mesoamérica y el centro y sur andinos desde fines del siglo XVI hasta principios del XIX.

La Iglesia colonizadora actuó en función del convencimiento de que la conversión de los indígenas era una tarea reservada por Dios a la Corona española y a sus ministros eclesiásticos⁴⁵. Misioneros, evangelizadores y obispos actuaron como funcionarios de la Corona por la razón del Patronato Real que fue ratificado por bulas y decretos papales. En ese sentido, la evangelización y la extirpación de la idolatría y sus prácticas fue una de las justificaciones de la conquista y colonización de América. El uso de la temática infernal resultó funcional a tales propósitos; para implantar el miedo al infierno y a sus castigos se valieron de una catequesis homilética y escrita, pero también de una catequesis visual por medio de representaciones pictóricas, teatrales, procesiones públicas de flagelantes y la celebración de autos de fe con gran aparato escenográfico. Todo este circuito perceptivo

⁴⁵ SOLÓRZANO y PEREYRA, J. *Política Indiana*, Lima, 1648

involucraba a gran número de indígenas como participantes de tales actividades o como espectadores pasivos. Estos métodos de evangelización por medio de lo visual comportaban un único y supremo objetivo: el abandono de las prácticas idolátricas y pecaminosas de los indios frente al espectáculo del castigo divino del verdadero Dios.

En el caso particular de los programas pictóricos, éstos fueron deliberadamente ubicados sobre los muros de las capillas abiertas, sobre los de las naves centrales y sotocoros de las capillas rurales de indios para optimizar su percepción y efecto perseguido en esos centros de adoctrinamiento religioso. No se trató de un arte marginal ni secundario, sino de un arte oficial propugnado por la Iglesia católica, devenida única y oficial religión en los vastos territorios americanos.

Los artífices del arte infernal hispanoamericano fueron debidamente adiestrados en talleres religiosos y laicos; los grabados europeos que utilizaron como modelo de sus composiciones no sólo comportaron un proceso de aculturación sino un claro intento de homogeneización artística con lo europeo. De esas fuentes europeas asimilaron los motivos iconográficos y los recursos compositivos medievales, los cuales, bajo ropaje formal renacentista y manierista, también pervivían en el arte europeo. Para las representaciones del arte infernal hispanoamericano nos resulta inadecuado hablar del mentado sincretismo cultural entre lo europeo y lo americano, dado que no hay ninguna referencia pictórica a la concepción del inframundo prehispano, tan sólo la incorporación de la práctica de descuartizamiento humano en los murales de Actopan y algunas escenas de la vida cotidiana de los indígenas en los lienzos de Carabuco.

Aún cuando el arte barroco irrumpió en América a mediados del siglo XVII y al didactismo pictórico de los primeros tiempos se impone la imagen devocional y milagrosa para operar conversiones, la representación del infierno y sus suplicios siguió siendo funcional para reafirmar la fe y el dogma cristiano ante los incipientes fermentos libertarios del siglo XVIII, críticos a los estamentos religiosos y a la imposición de dogmas. El arte infernal, entonces, siguió operando como una forma de dominación – la menos violenta de

todos los medios de avasallamiento y dominación del período colonial- y para ello se siguió valiéndose de la iconografía infernal medieval.